



TITLE:

ゲーテの古典主義に就て(其の一)

AUTHOR(S):

梶野, あきら

CITATION:

梶野, あきら. ゲーテの古典主義に就て(其の一). 独逸文學研究 1958, 7: 1-28

ISSUE DATE:

1958-12-15

URL:

<http://hdl.handle.net/2433/186269>

RIGHT:

ゲーテの古典主義に就て

(其の一、藝術觀との關聯)

梶 野 あ き ら

目 次

は し が き

一、古典主義時代

二、自然研究と古典主義

三、a、自然 b、天才 c、藝術 d、藝術の眞實

は し が き

ゲーテの古典主義は、イフィゲニ、タソー、ヘルマンとドロテア、などの作品に就て其の本質を捉えて行くことによって明らかにせらるべきであり、それが文藝研究の常道である。(私は書簡や日記や自傳、他人の筆記した會話、其の他色々の文藝作品でないものから、更に文化史、社會史などの資料を基にして、所謂傳記作者の仕方でゲーテを研究する方法を詩人ゲーテ研究の本道とは考えない。現今の文藝學は、たといそれらの資料を参照するにしても作品から始めて作品におわることを以て本道としている。) 作家研究というも、あくまで其の作品研究が核心でありそこから出發して其の様な作品の作家が問題となるのであり、それ以外の、たとえば時代精神、生活環境、色々な經歷などというものはたとえば作品成立史の素材や背景をなすにすぎないといふべきである。

併しながら、そうであるにも拘らず、一人の作家が時代や社會と隔絶して生きてゐるのでない限り、是らの背景、或は藝術家としての生活の基盤といわれるものも、其の作品の内に、何らかの形で生き、はたらいっていると見なければならぬ——此の様に主張し得るのは、逆に、作品の内に於ける、たとえばある出来事の社會的背景として描かれ或はある人物の人生觀・社會觀などの一面として把えられてゐる所が、實に「其の作家の藝術的體驗としての社會」であるからに他ならない。

ところが、その様な其の作家の藝術的體驗(従つて藝術的表現)としての社會が、そのまま其の作家の生きていた社會の、其の作家によって見られた姿である場合もあるが、そうでない場合もある。後者に於て、其の作家が直接經驗しなかつた——たとえば異國の、或は別な時代の——社會が描かれる場合に於ても、作品が一つの社會を何らかの形で表現している以上は、其の作家によって藝術的に體驗せられた社會であり、従つて其の作家の生きてゐる基盤としての社會とは全然異つたものではあり得ない。

それはどんなに空想を奔らせても、ヨーロッパの神像はヨーロッパ人臭い容姿をして居り、ドイツの悪魔はドイツ人臭い、或は故意にドイツ人臭くない容貌や服装をしているし、アジアの神、佛、鬼……どんな怪物でも……（報告第五號拙稿二九頁以下）ということと同様である。尙後述の、ゲーテの「獨創性」に就ての所説を参照せられたい。

換言すると、藝術と社會との間には微妙な斷切れぬ結びつきがある。それはどんな關係であろうか。

詩人ゲーテの古典主義はゲーテの主としてイタリアに於ける古典藝術體驗を主要契機として成立したといわれるが「同時にその自然研究も大きい役割を果している、いやゲーテの藝術觀が其の自然觀に發する」と主張する人が少ない。此の様な主張には何か符に落ちぬ所がある。

前記の藝術と社會との關係にしても、決して直接の因果關係ではなく、具體的には藝術（——作品と作家——）と社會（——自己と他を含んだ人間關係——）との間の相互關係として見出される筈である。更に本稿に近づけていかならば、人間——自然——藝術の相互關係として見出される筈のものである。それを直線的・一方向的に、一方から他方を規定しようとする考え方に疑問がある。——此の様な疑惑の根源を反省しながら、詩人ゲーテの古典主義と其の藝術觀・自然觀・人間觀との關係を探って見ようと思う。（それは廣くは藝術と社會との關係を明らかにする契機となるであろう。）ここにはその端緒としてゲーテの古典主義的藝術觀を採り上げる。

（本論は美學第三四號所載「ゲーテの藝術論」の展開（第一、第二節）と補足（第三節）をなすものであり、文部省科学研究費による「社會と藝術との關係」研究の一部になるものである。）

一、古典主義時代

ゲーテの藝術觀・文藝觀、簡單にいつて美學の諸概念は、専門の美學や藝術研究の場合よりも一層一義的には捉え難い、ということは既に先人の指摘して來たことである。というのは誰でも青年時代から老年に至るまで同じ考えを

持ち続けるということはあり得ないし、たとい同一の様に見えてもまた同じ語で表現せられていても、其の含蓄、内包する意味が深化擴大せられるのが通例であり、そこに其の人の精神的發展があるからであるし、殊にゲーテの様に常に生成、發展を續けた偉大な精神に、一貫した（といふことの中には、變化のない、發展進歩のない、靜止固定した、といふ悪い意味も含んで）觀念があるなどというならば、其の認識不足というか、非歴史的態度というか、とにかくゲーテを知らなさすぎることを笑われるであらう。

それにも拘らず我々はゲーテの藝術觀・文藝觀を把える爲には、たとい幾つかの時期區分をするにしても、何らかの形で概念化し、總括せざるを得ない。

註 「ゲーテの美學」という様な大難把な考え方は、H・シュビネル、W・ニーマイエル、近くはP・メンツェル（研究題目が、「ゲーテの美學」であるにも拘らず）などがはっきり否定している所である。

所が學問研究である爲には、どうしても、粗密の程度の差はあつても、「範疇の強制」を必要とした。併しそれが抽象論でない爲には、範疇の強制力が自覺せられ、個に於ける特殊性、其の固有の意義が尊重せらるべきであるが、何よりも此の範疇が正しく適切で、正しく適用せられなければならない。もし誤つた範疇が誤つて適用せられたなら、全く理論の形にもならないことは勿論でありまた正しい範疇でも誤用せられては、やはり其の理論は歪められる。多くの偏見や誤解は、それが故意になされた場合の他は、範疇適用上での誤りに基づくことが多いのである（本論第二節参照）

ゲーテの文藝創作に就ては、青年期の天才時代、イタリア旅行からシラーとの交友の古典主義時代、シラー死後の浪漫主義的完成の時代という風に大きく分けるのが通例であるが、其の藝術觀に於ても略々同様に區分せられる。

而も是らの時期區分にも拘らず、そして其の間に發展、深化、變化があるにも拘らず、我々が一つのゲーテ像を漠然と思ひ浮べる如く、やはり「ゲーテの文藝」「ゲーテの美學」という一つの場合をもつ人が少くないのではないだろうか。そういう場合に我々が思ひ浮べるものは、やはり壯年時代の古典主義のゲーテが中心になる。というのは浪漫主義が天才主義の發展であると見ると兩者は概ね一線上に於て考えられるが、ゲーテの文藝史上の意義が此の一線

上にありながら、古典主義時代が天才時代の一面では克服、他面では發展であると見られ、他方ゲーテ老年の完成時代は此の古典主義を中心として浪漫主義的なものを包攝して行くものとも見得るからである。併し果してこの様な理解が正しいかどうか吟味を要する所である。

レアールな方向のウィンケルマン、ヘルダー、ゲーテ及びビデアールな方向のレッシング、カント、シラーという二線が、フィヒテ、シュレーゲル兄弟、シェリングという一線と相前後し、對立し並行しつゝまた合流して行くと見られるが、――(教科書用ドイツ文學史では啓蒙主義、天才時代、古典主義、浪漫主義という風に屢々一直線に考えられ易い)――ヨーロッパ文藝という廣い場面から見ると、或は當時その主流であつたフランス文藝と並べると、天才時代、古典主義、浪漫主義は、結局浪漫主義の流の中に没入して終う。従つてウィンケルマン、レッシング、ゲーテ、シラーというドイツ古典主義の線は、廣義の浪漫主義の中に咲き出た、特殊な色と形と香をもつ狂い咲きの様なものといえぬこともない。

更にゲーテだけをとり出して考えると、ヘルダーを通じて、オシアン、シェークスピアと共にホメーロスを民衆詩人として知り、ウィンケルマン、エーゼルの影響をうけて古典藝術に開眼し、シラーと相互に影響しつゝ古典主義の最高峯に達し、シラー死後になると若い世代に反撥を感じながら、マイスター、ディヴァーン、ファウストなど寧ろすすんで浪漫主義の手本を示していつている。

古典主義は(ゲーテとシラーとに於て嚴密に言えば内容が異なるが今は問わぬことにする)シラーに於て其の完成點をなすのに對して、ゲーテに於ては通過點であるという特殊な意味をもっているのである。ファウストとヘレーナとの結婚が「ドイツ的浪漫的な要素と、ヨーロッパの根源で、浪漫派が否定した古代精神とを結びつけようとゲーテが思つた、ということの明らかな象徴である」とシュトリヒが述べている様に、ゲーテ・ファウストは正に本來的にドイツ的浪漫的精神であつたとも見ることが出来るからである。

註 此の古典主義時代はチドロ、バウムガルテンの死後から、カントの第二、第三批判、シラーの美學的勞作と數々の戯曲、ヘルダーリン、ノヴァーリスの詩作に飾られ、ベートーフェンの交響樂がなりひびく時代であつた。そして此の時代にバイロン及びアイヒェンドルフ（八八）グリルパルツァ（九一）シュラー（九二）カーライル及びキーツ（九五）ハイン（九七）バルザック及びブージョキン（九九）ユーゴー（〇一）デューマ（〇二）メリメー（〇三）メーリケ（〇四）などの新世代が誕生し、他方ワッケンローター（九八）ボーマルシェ（九九）ノヴァーリス（〇一）クロプシュトック及びヘルダー（〇三）カント（〇四）など舊宿が逝去して行つた。正に新舊時代の交代の時期であつた。

この様に見て來ると、ゲーテの古典主義というものの意味が變つてくる。即ち老成期のゲーテが、前述の様に「古典主義を中心としながら浪漫主義を包攝して行つた」のではなく、「本來浪漫的なゲーテの發展途上の一時期として古典主義時代があつた」と見るのである。それでは、ゲーテの古典主義への開眼ということが「本來のゲーテ（浪漫的なもの）がその對極としての古典的なものに惹かれた」ということであるか、どうか。

本來詩人・藝術家は、永久にさまようアハスヴェールの如き宿命を荷っている。いつまでも安住の地を見出すことなく、變轉流浪する。此の場合、安住の地とは藝術家としての「本來の自己」である。藝術家・詩人が自然、人間、社會、歴史……萬有を對象としながら最後に求めるものは、彼本來の自己の姿に他ならない。藝術家の探求は自己發見の過程である。一作毎が彼の自己發見でありながら、それに満足できぬ。作品の完成、即ち發見された自己が忽ちにして更に新たな自己を追求させる。もし彼がそこに定住することを望むなら、彼は藝術家であることを止める他はない。「どんな快樂にも飽くことなく、どんな幸福にも満足せず、次々と形象を求め續けた男」とメフィストに評せられるファウストと同じ運命である。どんな瞬間にも「待て」ということが許されない。全てのものに映る自己の姿に驚き、その醜さを歎き、その美しさを歎び、そのはかなさに悲しみつつ、永遠に變らぬ姿を求めて彷徨する。全ての中に見出しながら、何處にも見出し得ぬ自己本來の姿を求めて止まぬ。——作風の變遷はむしろ當然のことである。藝術家は自己の魂の故郷を探し求める、というのと同じ意味である。

浪漫派が文藝復興の背後の中世へ、或は古典的古代の背後の印度へ、理性（ロゴス）の背後の情熱（パトス）へ、光明の背後の暗黒へあこがれて止まぬのも、あやしい藝術的衝動の虜となった姿であろう。この様な浪漫派とは異つて、老成期のゲーテの場合は、たとい浪漫的な本來の自己にかへったといつても、既に古典主義時代を經過して來てゐる。従つてそれは暗黒の中に踏み迷ふことではないのである。いや「暗い衝動にかられていても、正しい道を覺えてゐる」ファウストを生き寫し（ドッベルゲンガー）とするゲーテ自身が、永遠に努力する精神であつた、ということが彼の作風の變遷として如實に示されてゐるのである。

註　ワイマールでの役人生活を逃れてイタリアに旅して、再発見した自己は正に「藝術家として」であつた（Rom. 17. 3. 88. GA. 19. s. 106）

大河の流れる様に淀みなく、無意識と思える程自然に歌い出て、詩人が自然に代つて歌うというよりも、自然が詩人の口をかりて歌つてゐるとでも言いたい様な、従つて詩人と作中の人物との間に距離のない自然素朴で、冗な飾り氣のない作風のゲーテに對して、（常に強い自意識をもち、盛り上がる緊張感に包まれた戲曲的な構成によつて、いわば人工の粹をつくすと言いたい様な、そしてあくまで人間が中心で自然も人間の意識に入る限りに於て取り上げ、而も詩人と作中の人物との間に常に距離をおくという作風の）シラーは、尊敬と反撥、愛と憎しみ、讚美と嫉妬を懷きながら、負けじ魂を以て對抗意識と友情とを吐露したのが、美學論文「（ゲーテ的）素朴文藝と（シラー的）情感文藝とに就て」であつて、古代的な前者に對する近代的な後者の同等の權利を主張したのである。即ちシラーの眼に映つたゲーテは、正に古代的素朴の詩人の姿であつた。それは丁度イタリア旅行から歸つた古典主義時代のゲーテであり、やがてイフィゲニー、タッソーの作家詩人であつた。

完成したファウスト第一部、親和力、西東詩集、遍歴時代、ファウスト第二部はシラー死後の作品である。といふことは、浪漫派を凌ぐ程の浪漫的なものを、あらゆる矛盾も混沌も内に含んで一層大きい調和の形にもつて行つた老

成期のゲーテを、シラーは知らなかったということの意味する。従つてシラーの見たゲーテ像の特性、即ち素朴性、だけでゲーテの全體像を覆うことはできない、たといシラーの鋭い觀察眼がゲーテの本質的なものを洞察し捉えていることを否定しないにしても。

更にまた、興味深いのは、趣向をこら^{じや}すといふことに就てのゲーテのシラー批評と、ゲーテ自身の述懐である。

「内面から靜かに展開して行くのは彼のやり方ではなかった。大きい對象に掴みかかり、表からも裏からもよく觀察し、色々とひねくりまわすのが彼のやり方だ、慎重に趣向をこらすのはシラーのやり方ではない」それからシラーが趣向をこらすことに反對した（後にゲーテの忠告を容れた）例としてテルを書いた時のことを述べた後、「是と反對に、私は餘り趣向をこらしすぎたので、私の作品は舞臺にかけられなくなった」と秘書に語っている。（18. 1. 1825）

即ちゲーテの自然に流れる様な作風の背後では、いつも此の様な心づかいがなされていたのであり、また此の事に對する深い反省がなされたのであった。此の様な周到な用意があったからこそ、淀みのないゲーテの作風に我々は没入し陶醉できるのであらう。

言いかえると、夢遊病の如き詩作が、驚 Бенの軋りによって妨げられるのを嫌つて鉛筆を備え、無意識の中に詩作することに天才を自認していた（MA 13. S. 248）にも拘らず、他方、中絶しながらも半生以上の永きに亘つて一つのテーマ（ファウスト）に取組み、幾多の草稿に見られる様に、推敲彫琢を重ねたという事實は、ゲーテが單に天來靈感だけの詩人でなかったことを物語る。

（天才、獨創性に就ての後述部分参照）

かくて問題は、ゲーテの本來的自己（天性）が浪漫的であつて、古典主義への開眼が、對極へ牽かれたことであるのか、それとも本來素朴的な魂の故郷への歸還なのか、ということになる。

後に見る様に（三のb）、天才時代のゲーテが、他の没落して行った「天才」達の如く單に奔放な情熱の虜ではなく、既に節度・調和の認識を持ち、従つて古典主義に對する萌芽を持つていたと見ることが出来る以上は、本來的に浪漫的近代的素質と古代的素朴の素質とを共に天性として具備していたと見るべきである。そして此の様なゲーテが古代藝術に觸發されて、一層明確に自己本來の姿を自覺したのがゲーテの古典主義時代に他ならない。△私が本來詩人に生れついたということが日益しにはっきりして來ます√（Rom. 22.2. 1788, MA15, S. 201）

註　だからこそ、あれ程熱情を傾けて自ら造形藝術家になりたいと思つていた希望を、他ならぬローマに於て放棄したのであつた——美學第三四号第四七頁註參照、

是は實に何ら奇異とするに足りぬ結論であるといわれるかも知れぬ。併し此の様な平凡とも見える結論が、常識（ベカント）から認識（エルカント）に高められることが大切なのである。即ち此の様な理解によつて、ゲーテの古典主義への開眼が、單に外からの刺戟の結果でなく、また自己に對極的なものへの轉移でなく、一の自己發見であつたということと共に、次の老成期も亦一の自己發見であつたということが明らかにされるからである。

即ちここに於ては、右の様な古典主義時代を體驗した結果、古典主義的節度調和を根柢として、其の上に浪漫的近代的要素の無制限な展開を許し、そこに生れる矛盾を矛盾のままに肯定することによつて却つて是を解決するという諦觀の積極面のはたらきが實現したのである。是を裏からいうならば、浪漫主義のもつ現實否定的彼岸憧憬ではなくして、浪漫主義に内在する巨人主義的虛無思想の自己否定を可能ならしめる様な諦觀の消極面のはたらきが完成したのである。是が即ちゲーテの老成期に於ける自己發見ということの内容である。

註　畢生の大作フノウストを完成したゲーテは「肉眼の衰へ」と共に地上に於ける藝術家としての生、遍歴と彷徨を終え、「もつと光を」とつぶやきつつ、一層鋭さを増した「心の中に輝く明るい光」觀智の光に導かれて昇天したのであつた。「死も亦永遠の變態（メタモルフォーゼ）の一段階にすぎず、魂は更に發展することを止めぬ」（K. Victor: Goethe S. 357）ということば、「ファウスト」即ちゲーテが今日尙我々に文藝的生命をもち續けていることに他ならない。

以上によって古典主義がゲーテの發展途上に於てもつ意味、即ち古典主義時代という一の時代の意味が凡そ明らかになったであろう。私は此の様な位置づけをなし得る理由を、古典主義開眼の契機となった藝術觀の發展の中に跡づけて見ようと思う。

註 シラーの古典主義と併せて、ドイツ文藝史上に於ける（また既註の如き多彩なドイツ藝術・文化史上に於ける）ドイツ古典主義の「ルネサンスという意味」に就ては稿を更めて論究したい。

二、自然研究と古典主義

ゲーテの藝術觀（文藝觀）の軸心をなす概念に、彼の自然解釋に於けるものと一見同じ概念が用いられているといふことから、ゲーテの芸術觀を論じるのに、彼の自然研究の概念をそのまま援用する人が少くなかった。

註 シュビネルの如く、ゲーテの自然研究と藝術論とは相互に裨益しながら並行し、同じ概念が、自然からも藝術からも共通して出て来た、と見る人もあった。

いやそれどころか、それこそが本道であるかの如き錯誤に陥った人も少くなかった。

註 一般的にいつて自然科学上の範疇をそのまま精神科学の中に持ちこむ仕方は、特に十九世紀以来の自然科学の発達によって激しくなっている。成程精神現象と雖も生物学——医学的には自然現象として認められる部分があり、従つてその部分に關しては自然科学的範疇が妥当するであろう。併し精神現象と自然現象とは全く相覆うものでなく、従つて自然科学の範疇の妥当せぬ部分にこそ精神現象の独自性があるといえるのであるから、そこに本質的に異なる範疇を適用することは、歪曲でなければ、無意味である。

たとえば植物學、解剖學、礦物學、色彩論（是は必しも自然科学的とはいえないが）など多岐に亘るゲーテの自然觀察と彼の自然哲學とが密接な關聯をもつという理由から、また彼の世界觀が現實主義的であるという根據から、彼

の美學にも自然觀察に於ける概念（範疇とは言い難い）がそっくりそのまま持ちこまれた。（前註のニーマイエルは形態學——變態論からゲーテが藝術を理解したと解釋し、G・ミュレル、H・オベルも形態學の立場で考えている。ギルヌスに於ても範疇の混亂が著しい）

たとえば植物の形態變化という概念が、藝術、文藝にそのまま妥當することはあり得ない。形態變化という概念を自然現象から切斷し、抽象化し、藝術の歴史的變化に適用することは、ゲーテが自然—神という汎神論的な世界觀の上に立つて遂行したことだといわれるが、だからといって我々がゲーテの藝術觀を理解する際に何の吟味もなしにそのまま採用してよいわけのものではない筈である。いやゲーテ自身既にこの様な類推を無反省に遂行したのではなかったのである。

成程文字面だけでは等しく、「有機的」「法則」「形態」「形姿」であるにしても、意味内容が異なる。抽象概念、固定觀念をあの様に嫌ったゲーテが自然觀察から見出した是らのなまの即物的な概念を（直觀的思推の概念を）その即物性を棄てた抽象性に於て藝術、文藝という人間の精神的なものに延用したのではなかった。（自然と藝術とを明確に區別していることに就ては第三節參照）

むしろ逆に、天性の詩人ゲーテの自然觀察に於て、その態度が実に自然に即物的であつたにも拘らず、いや、そうであつたが故に、其の自然が既に詩人、藝術家の眼で見られた自然であり、従つてそこには餘りにも藝術的詩的生命が脈動しているかに思われる。ゲーテが藝術に立ち向う時には（自然に立ち向う時に自然に即物的であつたことに劣らず）やはり藝術に即物的な態度をとっていることを否定することはできない。即ち、自然に立ち向うゲーテと藝術に立ち向うゲーテとは其の態度に於て既に異なるものであることを少くとも考慮しなければならぬであらう。

ゲーテの人生觀と思想との發展の歴史の中で遂行せられた大きな方向轉換の一つは、イタリー旅行の中になされた原植物の發見であり、そこから「個的なものから典型的なものへ」従つて古典主義への發展というドイツ文藝史上の

劃期的な事件が発生した、などという説明が今尚行われている。即ち「原型としての原植物・説から形態學が成立することになった。ゲーテが自然の中に見出したものを藝術へ延用したことによって、古典主義時代が準備せられた」

(E. Beutler in *Gedenkausgabe Bd. II, s. 1003*) という如きである。

後述する如く、成程ゲーテが自然と藝術との間に區別を見ながら、兩者の間に根抵に於て通じるものがあるとする立場を、全く表面的に把えて、「自然の中に見出したものの藝術への延用」などと簡單にいうことも可能であろう。併しポイトラーも (ibid. s. 1007) 指摘している様に「原植物は自然の中に求められず、ゲーテの創作であり、自然はその故にゲーテを羨むべき程のものである。原植物は法則であり原型であり、存在せずしても尚、原型として存在するものである。」

註 イタリア旅行中の手紙 (シュタイン夫人及びヘルター宛の殆んど同文のもの) によると「原植物は世にも不思議なもの (被造物、即ち神に造られたるものという原意) で、私 (が是を見つけたこと) を自然そのものに羨ませたい。この原型とその (秘密をとく) 鍵で更に (多くの) 植物を無限に見つけ出すことができる。それらは首尾一貫していなければならぬ、即ちそれらはたとい (現実に) 存在しなくても、存在し得るであらうし、繪畫的或は詩的な非現實の影でなく、内面的眞實性と必然性を持つ (GA 19, s. 88) と書かれている。ポイトラーが此のゲーテの書簡によつてゐることは明らかであるが、必ずしもその主旨をそのまま伝えてゐるのではないことを注意しておこう。

是をシラーが理念と稱んだのに對し、ゲーテが「理念が眼ですら見えるとは嬉しいね」と懺悔をおさえながら返事したことは餘りに有名である (*Erste Bekanntschaft mit Schiller. MA. 13. s. 387*)

註 この場合、「精神の眼」で見えるといつていないことに注意したい。

原植物はゲーテにとって眼に見えるものとして自然の中に存在した。少くともゲーテには見えた。超地上的なものではなかった。併し「世界の内部にあるもの、自然の中にひそむ神」ではなく、神・自然として、存在したのである。

だからこそ、それを概念化すれば、理念、原型などと名づけられるのであるが、ゲーテの具象的な直観的・即物的な思惟にとっては「原植物」は決して抽象的な概念ではなかった——／＼シシリーで、植物の變態を、直観に於ても、概念に於ても把えることができた／＼と記しているのと同様である。(HAB S.49)

要するに、ゲーテの植物研究に於ける諸成果は、植物に即して捉えられたものであり、一般に彼の自然研究はあくまで自然に即して遂行せられたもので、いわば其の自然科学的諸概念は、自然以外では通用せぬといいたい程に、即物的である。

従つてゲーテは藝術を論じるに當つて、たとえば「典型的」という語を用いているが、それが自然科学の概念と同じではないことは明らかであり、而も兩者が漠然と似たはたらきがあるから、というので一から他に延用しているのではない。「自然の中に見出したものを藝術へ延用した」のではなく、強いて此の様な言い方を用いるなら、「自然の中に見出したものと、本質的には異なるにしても、同じ様な語を以て稱び得る如きものを、藝術の中にも見出した」とでもいふべきであらう。

古典主義への發展を概括するに當つて「個的なものから典型的なものへ」という圖式を仮に承認するにしても、その眞意は誤りなく捉えられなければならない。

ゲーテによれば、典型的なものは個の中にこそ存在する。個を離れて典型はない。典型は個性的特徴を通して現われるのである。従つて「個的なものから典型的なものへ」ということは、實は個的なものの中に典型的なものを見出した、ということであつて、個を棄てて典型へ移り變つたということではない。ゲーテの古典主義はこの様に個を棄てて終つて生れたのではない。(此の様に生れるものがありとすれば、それは類型的、形式主義的・擬古主義以上のものではあり得ない。)

それは個を單に個として見るのでなく、其の個を成立せしめている基盤から——單に其の個の所屬する類の共通の

特徴という如き類型に止まらず——其の個の特殊の制約から解放せられた本質的な典型を観るということによって生れたのである。

人間に就ていえば、今ここに生きている生身の體をもつ個人の中に、（歴史的社會現實から抽象するのでなく）、歴史的社會的現實としてあるがままに、其の中に生きている人間性を観ることが、典型的なものを捉えることである。

換言すると、典型は時代、民族、社會などに制約せられながら、それらを超えている。（超えるというも、上方や外方ではなく、内に向つて貫きつつ、それらを下から支えているという方向に於て、従つて逆にそれらを制約するという方向に於て超えているのである）此の様な超越と制約とを別々に考えることは却つて抽象に陥る。というのは、時代・民族・社會夫々の典型というもそれは夫々の類型に止まるものであり、また超時代的超民族的典型というも、それは理想像ともいふべきものにすぎず、現實具體的には存在するものでないからである。

所謂典型的なものとして屢々あげられる、ファウスト、ハムレット、ドン・キホーテなどは夫々ゲーテ、シェークスピア、セルヴァンテスの作品中の人物として文藝的に現實具體的に作用し存在している。是らに於て見出される典型的なものは、時代や民族、社會から抽象化することによって超時代的超民族的に妥當するのではなく、時代的民族的に制約された夫々の詩人の夫々の作品の中にあるからこそ、却つて時代民族を越えて我々に訴えてくるのであると共にそれらによって逆に時代や民族が夫々の特色を現わし、代表せられるのである。

ゲーテのいうΛ特性的Vであることを離れて典型的なものはあるのではない。従つてゲーテのいうΛ象徴作用Vの客觀的側面が正にこの典型ということに他ならない。（vgl. GA 13. s. 286）

註 象徴については美學三四号四五頁参照

こういう典型は実に藝術作品の中にこそ、Λ藝術家の眼Vを以て見る人——ゲーテによって、見出されたのであった。それは語として同じでも植物觀察の中に見出されるものとは本質的に異なるものである。ここでははっきり言うべき

ことは、植物學に於けるテュープスは、單に類型 (Gattungstypus) にすぎず、藝術に於ける典型 (Idealtypus) と全く異なり、従つて前者を延用して後者を見出したのではないということである。尚ここに、自然觀察の中に於けるテュープスが、自然の創造作用の中に現われる——即ち變態を可能ならしめる根源に見出されている——ことに注意しなければならぬ (この様なテュープスは作用としては典型に似ているが、類型であることには變りはない)。藝術は自然の作物を模倣するのではなく、自然の創造作用と競合する、というゲーテの考え方からも解る様に、藝術に於ては、自然の創造作用に現われるテュープスと競合する如き、藝術創作の中なるテュープスが見出されるのであつて、決して自然の内にある類型を藝術が模倣するのではなく、況んや自然の類型をそのまま藝術の中に持ちこむのではないことは明らかである。

ゲーテの古典主義は、類型的な、個性のない、悪い意味での形式主義ではなく、まことに生々と血の通つた、而もどこにも是迄その様な規格のなかつた様な、个性的でありながら同時に普遍的な (個性的であればある程に却つて一層普遍的な) 内容の充實した、そして其の様な内容と調和のとれた形式をもつた、従つて後代にとつての新しい範例となつた様な古典主義であるということを、即ち象徴的典型的であり、(ゲーテの用語に従えば) 正しくシュティル (獨自の作風を生み出す藝術的風格) をもつものであるということを實例を以て示している様に、ゲーテの藝術上のテュープスは獨創的 (後註) 具體的象徴的な典型という意味であつて、決して「個を棄てて移行行く類型」ではなかつたのである。

尚附言すると、ゲーテがハ幸にして私は、自然に就ての考え方と藝術との結合を見つけた。そこで何れもが私には二倍も好ましいものとなっている (an Knebel, 3.10.1787, GA 19, s.95) とづつてゐる様に、自然觀と藝術觀との結合は十分考えられることであるが、フォン・アイネムがいう如く「ゲーテの人間像が其の自然觀に基づく様に、藝術觀も自然觀に根源をもつ」といふてよいかどうか。 (HALL, s.565)

成程ゲーテはローマ通信 (10.1.88 MA 15.s.156) に於て、解剖學や骨の研究に於て人間という最も複雑な自然有機體を自然として扱い、人間形態の研究に是らが豫備的研究の役割を果している、と述べているが、それは、△今こそは私は見、私は始めて楽しんでゐる▽という如く、△古代から残っている最高のものとしての彫像▽を決して解剖學的に見ているのではない。従つて、「あくまで藝術作品として見ている」ということを否定することにならない。

註 フォン・アイネムは、ゲーテが民衆も歴史も自然と見ていることに氣づかねばならぬ (HA II. S. 564) という。△全てのものの根柢である民衆▽に無限の興味を感じたゲーテが、民衆を△必然的な恣意ならざる存在と称んだことが、直ちに民衆を自然と見たことになるかどうか——少くとも「神・自然」としての自然即神の法則に従う必然的存在という意味であらう。また△存続するローマ、無常ならぬローマが見たい▽という希望 (GA 19. s. 49) や△變化の中なる永続▽の象徴としての歴史を考えることが、直ちに自然的な理解といえるかどうか——是はむしろ、藝術・文藝の立場に立つ歴史觀であるといふべきでなからうか。

かくしてゲーテのイタリア旅行の成果としての古典主義への開眼ということが、決して單なる「個から典型へ」の轉向という圖式に誤つてまとめらるべきものでなく、假にそういう圖式を用いるにしても、その意味は△個から、個を通して現われる典型へ▽の發展と理解しなければならぬことが明らかにしたであらう。

三、自然、天才、藝術、藝術の眞實

a 自然

△藝術はもう一つの自然である。神祕なことに變りはないが一層解り易い。というのは藝術は人間の頭から出たものであるから▽ (MR 722) △自然は自然の爲にはたらく様である。藝術家は人間として人間の爲にはたらく▽ (GA. s. 210) 自然としての人間の美しさは瞬間にすぎない。藝術作品に高められた人間——彫刻——はその理想的現實という形で、過去も未來も内に含んだ現在——(永遠の今)——に於て、永續的に作用する、という意味でも、藝術と自然と

は異なる (GA. s. 421 f. vgl. GA. s. 226)。△自然を人間と無關係に考えることができる。藝術は必然的に人間に關係する。藝術は人間によって人間の爲にのみ存在する▽ (GA. s. 293) △自然は藝術から、天才ですら外から援助なしには越え得ぬ様な巨大な間隙によって、隔てられている▽ (GA. s. 141) ——この自然は外的經驗的自然、世界の法則性の精神なる神から脱落し恣意と偶然とに委ねられる個々の殘渣としての經驗的自然にすぎない。

是ら一連のゲーテの言葉の示す所はつまり自然 (外的自然) と、人間 (内的自然) の所産としての藝術、とは別のものである、ということである。

ところがその様な藝術は、また第二の自然と稱はれる。

△藝術家は自分を生んでくれた自然に感謝して、自然に對し第二の自然を、即ち人間によって感ぜられ考えられ完成された自然を、返禮とする▽ (GA. s. 210) また、文藝の中で、眞に偉大なもの純粹なものは、やはり第二の自然と見られる (Gespr. 24. 2. 1831)

それでは藝術は第二の自然と稱はれる時、第一の自然と、「自然」という名稱以外に通じる所はないのであろうか。△ローマに着いて直ぐに、藝術に就て何も解っていなかったこと、今までは藝術作品の中に自然の一般的反映だけを見て感心しました楽しんでたことに気がつきました。ここでは別な自然、藝術の一層廣い領域が、いや藝術の深淵が眼前に開けました。自然の深淵に眼が慣れるにつれて、一層大きい喜びを以てこの藝術の深淵をのぞきこみました▽ (ワイマール公宛一七八八とフォン・アイネムは引用している。)

註 フォン・アイネムは、これに續いてこの別なという重要な言葉を故意に落して、「藝術はもはや自然の反映でなく、自然そのものである」と註釋してゐる。 (HAII. s. 565) 是は彼の「自然觀から藝術觀をひき出す」という立場から來る歪曲であらう。

是はゲーテの青年時代の一種の自然主義との訣別の辭である。藝術は自然の單なる反映でなく、藝術を自然と稱ぶ

としても、その自然は外的自然と異つた別な自然、第二の自然である、ということをして、ゲーテが一層深い所で自然の根柢に触れるにつれて、藝術の根柢に於ける人間的内的自然の意味を擲んで行つた、ということを示している。換言すると、藝術の根柢にある人間性・藝術家の本來的自己が、自然・神の創造力に通じると理解したのであらう。

△完成された藝術作品は、ほんとの自然法則に従つて人間によってのみ生み出された最高の自然物であり、總て恣意なもの空想的なものは脱落し、そこにあるものは必然であり、神である▽ (MA15. s. 66) ローマに於けるギリシヤ彫刻に就ての感激の言葉である。いうまでもなく此の必然は恣意・空想の反對を意味し、自然法則とは神・自然の意味の自然の法則、即ち、神の法則である。というのは、△自然は永遠の必然的な、神自身も變更できぬ様な神法的法則に従う▽ (DuW. 16. B. MA 13. s. 247) と共に△自然が人間性という特殊形式で創造する法則▽ (MR 724) によって藝術が創られる、と見られているからである。

註 ここにはスピノーツの汎神論的なものとライブニツの豫定調和説的なものとが見られよう。ゲーテにスピノーツの影響した所は確かに大きかったが、後者の自然はゲーテの自然に比べると静止的で力動性がなく、デカルト的な因果律があてはまりそうである。

ゲーテが、生命を以て存在するものは、外の何ものによつても測定せられ得ぬ (Studie nach Spinoza HA. 13. S. 7) といつてゐる如く、ゲーテの自然は正に生成・變化を相として内側から動いて行く。ここにゲーテの藝術——天才——自然という内的自然に於ける根源的な連がりが生れてくるわけである。(天才に就ては後述)

また、造形衝動の対象が自然とその生命であるにしても、當時自明のこととされていた△藝術家よ自然を学べ▽という合言葉が直ちに自然模倣であるかどうかにはゲーテは疑惑を抱いた。——△自然と自然模倣ということに就てよく聞かされるが、それなら美しい自然がある筈だ。最良のものを選べ、といつても、どこでそれを見分けるのか、どんな規準で選ぶのか、その規準はどこにあるか、といへば、それは自然の中にもないではないか？▽ (MR 887) ——その通りそれは精神の仕事である△世には多くの美しいものが孤立してある。その結びつきを發見し、それによつて芸術作品を生み出すことのできるものは、やはり精神である▽ (MR. 872)

汎神論的に自然が造形衝動をもつと考えると、人間の創造力も自然の造形衝動の繼續に他ならぬことになる。即ち内的自然と外的自然とは、全一性としての自然から對極的に分化したものと考えるのである。——藝術家もその對象とする自然も共に根源的には内外不可分の、一つの自然であり、それが日常的には對極的に分かれてゐるにすぎないのであって、藝術家は創作によって此の根源的な全一的自然に帰着するのである。ところがふりかへて見ると藝術家自身がまた能産的自然と所産的自然との統一體である。自ら創造的自然である藝術家は、創作するものとして自然を對象としながつ、自然に所屬するものとしての自己をも對象化する。創作する自己をそのまま對象化する場合、藝術は必然的に自己告白とならざるを得ない。——是れは自然模倣的自然主義とは無縁な、むしろ表現主義的な立場の藝術觀である。へ表現の獨自性があらゆる藝術の最初であり最後である（MR 945）といわれる所以である。——此の様な藝術觀からこそゲーテが自分の詩・文藝を詩的自己告白と稱んだのであって、單に傳記的な藝術外的若くは藝術以前の事實との照應からいつてゐるのではない。ゲーテの作中の人物は彼自身、少くとも彼の分身であり、人物と作家との間に距離がない。ゲーテの文藝は、自己を表現することによって、自己の根源に觸れ、自己を救うという意味での告白文學なのである。

註　ゲーテ研究家の中には是を誤つて、ゲーテが自分の體驗を人物に假託して語るのだと説明する人がある。ゲーテを皮相に體驗詩人と稱ぶ人々である。（貞の詩人は總て體驗詩人である。ゲーテに限らない。詩人は其の作品を創ることによって眞に詩人として體驗するのである故に。）

シラーは常に舞臺裏にいて舞臺上の人物を操る演出家で、決して舞臺に出て來ない。作家と人物との間に距離がある。それはゲーテとちがひ彼には過去の経験への回想がないからで、彼の詩に抒情性がないといわれる理由の一つである。未來を志向する戯曲家の運命であらうか。而もシラーも亦優れた偉大な詩人としてやはり體驗詩人であつたことに變りはない。

この様に藝術創作の構造を理解してこそ、體驗文藝ということ、告白文藝ということの眞義を把握得るであらう。そしてまた、藝術作品が人間によってつくられた最高の自然物であると見られ得るのである。

(是 (MR 15. s. 65) はゲーテの古典主義藝術觀の無意識的前提を自ら豫想していたものとして重要である。)

b 天 才

△規則を棄てることは無拘束になるということではない。(GA13. S. 46) 一七七六年、即ちイタリア旅行のはるか以前に、此の様な洞察がなされていたことは注目し値する。ここに天才時代のゲーテが、△天才の誤用▽に陥らなかつた理由が見られるであらう。

△人自分の局限された特殊性を、あつかましくも無制限な全體とすりかへ、その誤つた仕方を自由な獨創性とか自律性とかいう口実を設けて美化したがる中途半端な才能▽ (MA1. S. 265) が横行した——この様な天才概念の誤用が所謂天才時代の特徴である。△天才は行動によつて法則・規則を与える人間の力である(カントによつて) いわれる時の遙か以前の頃に、天才は既存の法則をふみにじり、規則を棄て、無制限であると宣言することによつて示されていた。だから天才的であることは容易であり、言動に於ける「天才」の誤用から、因習的な規則にしばられている人達に対し、規則などつまらぬものに反抗せよ、と呼びかけるのはむしろ自然のこと、理由も行先もはっきりしないままに旅に出るのが天才の旅と稱はれ、目的も用途もなしに變なことを企てると天才の奔放さと稱はれた▽ (DdW. 19. B. MA1. S. 384)

天才時代のゲーテが、天才は法則や原理を必要とせぬとて激情的な感情のままに詩作したという誤解がなくはないが、たとえば△ドイツ建築について▽ (UT72) に、比例關係の感覺、比例關係の眞実さや美しさに就ての感覺、など、調和や△内的形式▽ (UT76) の美しさを予想させる言葉がかなり重要な役割を果して居り、エルヴィンを讃える文章 (UT76) の最後に△芸術家の創造力は比例、節度、適切といふことに就ての愈々強い感覺である▽といつて居り、全く△感覺は調和であり、またその逆も眞である▽ (GA13. S. 493) といつて居る、——此の様なゲフェールのままに若きゲーテは詩作したのである。

此の棄てられ、斥けられた規則は、丁度フランスの擬古主義に於ける戯曲の三一致の如きものにすぎない (GA4. S. 123)。此の様な外から與えられる規則は必要としないし (MR1203) 棄てられて差支えない。併し總ての形式を舍

み、總てを意のままに支配するハ内的形式V (GA18S.48) は藝術の外的形式を内面から組織し規整する——從つて天才が藝術の法則として見出す原理であり、藝術のはたらきの根源である。

註 ゲーテは原理という語を嫌つて内的形式といったのである。残念な事にはハ誕生日Vという詩に關して述べられたのと (GA 14.S.218) ハ少年の魔笛Vに關して述べられたのと (GA14.S458) 以外に触れられることなく、ゲーテに於ては是以上發展しなかつた。(プロチヌスに發し、シャフツペリ、ウインケルマン、ヘルダーからゲーテ、フンボルトに傳つたもので、近くはウェルフリン、ワルツェル、シュトリヒなどに新しく展開していることは衆知の通り)

此の様な原理から離れて藝術は成立しない。それは或意味では拘束である。

ハ藝術は天才と合意して決められた法則に從つてはたらくV (MR723) ——此の天才はハ創造の力V (GA13.S.299) であらう。(Vgl. Gespr. II. 3. 28, 21. 12. 31) 從つてハ藝術家は自ら規則を創り出す——大自然が有機的な法則を永遠に作用するものとして保持するのと同様に——造形的天才の本性の中に存在する藝術の法則に從つてV (GA13.S. 208) となつてゐるのである。

自ら創り出す規則に從うことは自律ということである。それは自らに對する自らの拘束である。いいかえると、それが眞に自由ということである。

この様に見てくると、ゲーテは青年時代から壯年時代に、自然主義から古典主義に轉じたのでなく、既に青年時代にあつた萌芽的なものが、一面その自然主義を克服しつつ、イタリア旅行を契機として花咲いたと見ることができであろう。從つてゲーテの場合、天才時代から古典主義時代へというのは、決して、從來なかつたものの方向への轉向ではなく、自己發見であり、發展であつたというべきである。一般にどんなに強烈な刺激を受けても、それを受入れる素地が全くなければ反應することはない。外からの刺激は常に内面的な素質の發現の契機にすぎないからである。

註、ここで天才と密接な關係があると思われている獨創的ということのゲーテ的な意味について、ゲーテの所説をあげておこう。

藝術家を賞めるのに、彼は繪てを自分の内からつくり出したとよくいうが、そんな言い方は二度と聞きたくない。正確に見た所、獨創的天才の作品は大概は記憶の思ひ出である。経験のある人ならそれを一つ一つ証明できるだろう(MR807)

獨創的藝術家というのは、自己の周囲の対象を、個性的な国民的な、先ず傳統的な仕方方で取扱ひ、そして立派な全體にまとめ上げる人のことである(V(HA12.S.163)

其の他、エッカーマンにも、(12.8.1825 u.17.2.1832)右と同様のことを語っている。

c 藝 術

藝術家は自然に對して誠實であるべきではなく、藝術に對して誠實でなければならぬ(V(GA13.S.226)

藝術家は自然物をつくるのでなく、完成した藝術作品を生み出そうと努めるがよい(V(ebd.S.245)

此の様な自明のことが——而も往々忘れられがちの大事なことが——特に繰返えされていることは、當時の藝術界の傾向を反映しているものとして興味深いものがある。即ち、藝術家作品が外觀上再び自然物にならなければならぬという近代の妄想(V(GA13.S.164)に對し自然と藝術とを混同するのは現代の主要な通弊である。藝術家は自己の力の限界を知っていなければならぬ。彼は自然の内部で一つの國家をつくらなければならぬ。もし彼が自然の中に没入し解消しようとするなら、彼は藝術家であることを止めるのだ(V(GA13.S.213)と藝術家に警告すると共に、觀賞する人達に對しても、全く教養のない人々にだけ、藝術作品が自然に見える(V(GA13.S.179)藝術家作品の大した自然らしさを賞めるのに汲々とする様な好事家の賞讃は極めていかがわしい。自然とまちがう程まで自然らしさを現わすなどということは、フィアスやポリュクテートスの直接の後繼として、其の作品に獨自な作風を示す程の風格を與えて自然から區別することを心得ていたミューロンの目標ではなかったことは確かである(V(GA13.S.638)と痛棒を喰わせている。

其、ここにゲーテの誤解があつたかどうかは今問わぬことにする。(哺乳している牝牛かどうかの問題)

へ教養のない人が藝術作品に於て自然と見るものこそ、外の自然ではなく、人間（内なる自然）である（MR797）

へ天才は藝術が自然でないが故にこそ、藝術であることを理解している（MAIL.S.255）と喝破する。

そこでへ藝術家は自然と競いつつ精神的に有機的なものを生み出し、其の作品に自然的であると同時に超自然的であると思える内容・形式を與える爲に、對象の奥底にも、自己の心情の奥底にも突き入る（V）ことが痛切に要求せられる（GA13.S.141f）が、近代では滅多に起らない。だからこそ、この様な要求を充たした立派な作品があれば、無教養でないまでも、藝術的天才のないものには、自然物と見えるのである。それはへその作品が、それを見る人の比較的良好な資性に一致するからであり、藝術作品が超自然であるといつても不自然でないからである。完全な藝術作品は人間精神の作品であり、その意味で（人間という）自然（内なる自然）のつくるものでもある。ところが完全な藝術作品は分散している對象をまとめ上げ、どんなつまらぬものでも其の意味其の價值相當に採り上げる故に、外なる自然を越えているのである。（GA13.S.180）

かくして、へ總てよい藝術作品でも、悪い藝術作品でも、でき上ると自然のものとなる。古代藝術は自然のもの、而も最も自然らしい自然のものである（MR734）という言葉も、またへ自然に反する時に、自然を越えて自然以上に高いものとなる（V）というリュウベンスの藝術を讃える言葉（Gespr. 18.4.27）の意味も、もはや誤解せられることなべく捉えられるであらう。

藝術は自然であると共に超自然である。レアル・イデアールという對極的な性格を、自律的に統一する——此の様な洞察がゲーテの古典主義的藝術觀の精髓である。

此の様な藝術觀は、決して彼の自然研究から直接、直線的に延用せられ得ないことは明らかである。更に此の事實を一層明らかに示しているのが、藝術の眞實と自然の眞實との區別である。（GA13.S.178）

d 藝術の眞實

へほんとの、自ら藝術の法則を生み出す藝術家は、藝術の眞實を得ようと努める。盲目な衝動に従う無法則な藝術家は自然の現實を追究する。前者によって藝術は頂點に達し、後者によって最低段階に落される（GA13.S.149）

此の藝術の眞實とは何を意味するか、また自然の現實または自然の眞實と如何に異なるかということを明らかにしなければならぬ。そうすることによってゲーテの藝術觀が自然觀察の延長であるなどと簡単にいえるものでないこと、むしろへ無法則な藝術家の自然主義藝術は本質的には藝術の否定に通じるもので、最低段階とはもはや藝術の名に値せぬということが明らかとなるであろう。そしてまたゲーテの古典主義のほんとの意味を把握得るであろう。

「藝術の眞實は假象や幻惑ではない。藝術作品の内面的一貫性から生じる内面的眞實性に基づくものである。藝術は従って一つの獨立した小世界と見ることが出来る。其の中に於て、その内面的眞實性に支えられ、内的形式に従つて藝術的眞實が成立する」——ゲーテが藝術作品の眞實性に就て述べる所は、此の様に要約出来るであろう。（GA13.S.175 S.181）

是は日常の世界に立つて藝術を論ずる假象説を否定し、日常的自然の現實とはっきり區別された藝術の世界に於ける藝術の法則に基づいた藝術の眞實を明らかにしている。——ここに藝術の自律性の根據がある。——即ち藝術は獨自の法則によって成立するのであるが、天才的藝術家は此の法則を捉えるというより自らこの法則を創り出し、自ら創り出したこの法則に従つて創作するからである。

此の藝術の世界で、内なる自然と外なる自然とが、根源的な不可分不離の状態に還えるという意味で連續しているが、是を外から見るならば、對極的に分れて非連續である。（素材としての外的自然と創作の對象とせられた藝術内の自然との間に、物としての對象面で非連續でありながら、意味的作用としては連續するという關係が成立するのも

(報告第五號二七頁參照) 此の意味の作用 (作用的現實性) が此の様な内外不可分の根源から發するものであるからである) 従つて非連續面から見れば、藝術はもう一つの自然、第二の自然 (小世界) であり、連續面に於ては神即自然の法則 (即ち藝術の法則) の實現として、天才の創作即ち最高の自然作品であるのである。

註 シラーはその假象説から芸術の假象的自律性を導き出した。(人文才四集所載拙稿參照) シュートリヒが「藝術は現實の幻像でなく、美的に美しい假象を提示する」(GAL3.S.399)と説明しているが、是はゲーテの藝術觀のシラー的解釈である。

この様に見てくると、△模倣家には美しい非現實としての藝術の眞實が缺けている、また△空想家には現實性がない……美しい現實としての藝術の眞實が缺けているといわれる場合 (Der Sammler und die Seinigen 8. Br. 1799 GAL3.S.312f) この二通りと見える藝術の眞實は、實は二通りのものでなく、(1)模倣家というのは藝術の世界の外に立つて非連續の面だけで素材としての自然を見るに止まるからこそ模倣家と稱ばれ、従つて「非連續面では美しい非現實 (假象) と見られる藝術の眞實」が缺けることになる、(2)空想家というのは、實は日常の世界に拘束されていながら藝術の世界の内に立っている様な氣になつて、連續の面だけで自己との區別のつかない自然を觀るが故に、日常の世界から全く空想に奔るものと見られ、却つて「日常の世界から解放せられて連續面に立つて始めて美しい現實といわれる藝術の眞實」が缺けるということなのである。前者が「まじめ」に取組むだけで「あそび」がなく後者には「あそび」があるだけで「まじめ」がない。藝術の眞實はこの兩者を、對極のままで矛盾とせず内に含むものである (GAL3.S.319の「表」)。對象と對立するだけでは模倣家の立場は脱し得ない。對象にひかれながら是を突き放なし、對象をひきつけ、對象を内に採り入れ、また對象の内に入りこんで、取組む——私は是を對決と名づける——即ち對象と内外未分の根源に於て合一し、やがて此の對象を契機として自己本來の姿を發見するのである。是が藝術的體驗ということである。そこで始めてまじめとあそびとが分離せず、自然の眞實と對象面で非連續でありながら、作用面で連續する藝術の眞實が成立し、シュティル (獨自の作風を創り出す藝術的風格——というべきゲーテの

特殊な用語）が生れる。

註、シラーに於て（1785）素材と対決する素材衝動、形式と対決する形式衝動、兩者を止揚するものとしてのあそびの衝動という素朴な辨證法が考えられてゐる。シラーは詩人・藝術家には二通りのことが必要です。即ち現実を超越すること、感性的なものの中に止まること。此の兩者が結びつく所に芸術があるのです（an Goethe, 14. 9. 87）といつてゐるが、此の兩者を結びつけるものをあそびの衝動と名づけるのである。併し既に明らかな様に、此の様な芸術外の立場から見て二通りのことは、藝術の立場に於ては二通りのことではなく、藝術の眞実、に於て、（私のいう対決——體驗に於て）一通りのこととして可能であつた。假象説をとる限り、あそびに於て素材と形式とが結びつくという觀念論的偏向を避けられない。勿論兩者に於て同じく「あそび」であつても、その内容は同一でない。ゲーテはシラーのあそびの中にカント的觀念論を鋭く讀みとり、それだけでは「個人的偏向」であることを指摘してゐるのである（前註「表」）（エルマーチンゲルの考え方（Das Dichterische Kunstwerk）にもこの様なシラー的な所が見られる。）

ゲーテはエッカーマンに（O. 4. 28）「クロード・ロランは現實の世界をどんな細部に至るまでも暗んじていた。それを其の美しい魂を表現する爲の手段として用いた。これこそは、（藝術の中に）現われる世界が現實であるかの如き虚構を生み出す様に、現實の手段をうまく用いる眞に理想的な仕方である」といつてゐるが、ほととの藝術の世界の解らぬ秘書には、この様に藝術の世界の外から説明する他はなかつたのであらう。

また詩と眞実（MA 13. S. 47）に「全ての藝術の最高課題は、非現實を現わすことによつて、高次の現實の幻影、虚構を提供することである。併し最後につまらぬ現実だけが残るまで、非現實を現實化しようというのは誤つた努力である」といつてゐるのも、ルソーやデドロの自然主義に反対して述べてゐることを思い合はせるならば、上述の理解と矛盾しないことは明らかであらう。——是もシラーと同様に藝術の外から見てゐる言であることに變りはないが。

以上の様にゲーテの古典主義を理解することから、次の様なことが明らかになる——

彼の自然研究に於ける自然は對極化したままの状態に於ける外的自然に他ならず、彼の藝術論に於ける自然、特に藝術の世界内の自然は、藝術家によつて觀られた自然である。藝術家が觀るといふことは、或は「藝術家の眼」で觀るといふことは、單に肉眼で表面を見るところだけに止まらず、正にゲーテのいう「心の眼」或は「内的感覺」で深

淵まで観るといふことである。(藝術家は創作することによって眞に藝術的に體驗するのであるから)自然を觀ると即ち創作することによって、藝術家(内的自然)と自然(外的自然)とがその根柢に於て再び分極以前の根源的の自然——神に合一する。それは藝術家の主體の側からいへば、日常的な世俗のことに拘束された自我が、本來の自由な自我に還ることであり、創作の對象としての自然、客體の側からいへば、單に \wedge 粗材的自然 \vee (GA13.S.141)が、藝術家につかまれて、 \wedge 素材の宝庫 \vee (GA13.S.145)から取り出されて、自然の根源たる原現象にかへることによって藝術家の本來的自我と合一することである。

此の根源的自然は決して靜止した一點ではない。刻々と生産し對極に分れる動性^{モルデー}をもっている。それが根源的自然の造形衝動であり、(それは神・自然の法則に従つて發動する)やがてまた藝術家の創造力である。それは天才と稱ばれる。

かくして天才・藝術家はこの \wedge 眞の法則に従つて \vee 創作する。それは一方からいへば、創造的直觀の活動であり、他方からいへば、内外不可分の原自然の活動である。かくして、完成された藝術作品に於ては、 \wedge 恣意なるもの、空想的なるものは脱落し、必然があり、神がある \vee のである。

あとがき

小論は實は第三節が最初で、オ二、オ一と順序が逆になる筈のものであった。

シラーとの交友による「古典主義の完成」を本稿の其の二に於て考究する予定である。

参考文献は美學第三四號所載と餘り変りないが、そこには誤植が餘りに多いので再掲載する。

(一九五八・一一・二三)

Abkürzungen

- GA: Goethes Werke, Gedenkausgabe (Artemis Verlag) im Bd. 11 eingeleitet v. E. Beutler
im Bd. 13 eingeleitet v. Chr. Beutler
im Bd. 14 eingeleitet v. F. Strich
- HA: Goethes Werke, Hamburger Ausgabe im Bd. 11 eingeleitet v. H.v. Einem
im Bd. 12 eingeleitet v. H.v. Einem
- MR: Maximen und Reflexionen im HA12
- MA: Goethes Werke, Meyer-Ausgabe, hrsg. v. K. Heinemann
- Gespr: Eckermanns Gespräche mit Goethe
- Br: Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller

Literatur

- Herbert von Einem: Beiträge zu Goethes Kunstauffassung 1956
- Matthijs Jolles: Goethes Kunstanschauung 1957
- Paul Menzer: Goethes Ästhetik 1557
- Wilhelm Girnus: Goethe 1953
- Heinrich Spinner: Goethes Typusbegriff 1933
- Goethes Werke (Bong-Ausgabe u. Reclam Ausgabe)
- Goethes Biographien (v. E. Staiger u. v. K. Vietor)
- H.A. Korff: Geist der Goethezeit
- E. Ermainger: Goethe und die Natur
- Ermano Markwardt: Geschichte der deutschen Poetik 3 Bde.